Collection historique de l'Institut d'études slaves. — XXXVIII

CATHERINE II & L'EUROPE

publié sous la direction d'Anita Davidenkoff

Préface de Michèle Gendreau-Massaloux



PARIS
INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES
9, rue Michelet (VIe)

1997

Olga MEDVEDKOVA

Catherine II et l'architecture « à la française » : le cas de Vallin de la Mothe

Pour Catherine II, l'architecture n'était pas seulement une affaire de prestige, c'était une œuvre personnelle du souverain, une sorte de jeu impérial, une occupation digne d'un monarque. Dans ses lettres, elle insiste à plusieurs reprises sur sa passion pour l'architecture, sur la possibilité qu'elle a de transformer des châteaux en Espagne en bâtiments parfaitement réels. Alors qu'elle n'est encore que grande-duchesse, Catherine s'essaie elle-même dans son domaine d'Oranienbaum à dessiner des jardins. Toutefois, elle découvre rapidement la nécessité des connaissances professionnelles, dont le manque l'empêche de réaliser un projet quelconque. En devenant d'abord l'épouse de l'empereur, puis impératrice, elle s'adonne à sa passion en se servant cette fois de la main d'œuvre artistique professionnelle.

Elle hérite au début de deux architectes qui ont déjà travaillé pour Élisabeth, l'Italien Antonio Rinaldi et le Français Vallin de la Mothe, qui bâtiront pour elle pendant les dix premières années de son règne. En 1773, l'impératrice, qui veut construire du jamais vu, à savoir sa célèbre « rhapsodie grecque ou romaine à Tsarskoïé Selo », désire changer d'architecte, car aucun des deux artistes n'est capable selon elle de réaliser son projet. Elle s'adresse alors à l'Académie de Paris, reçoit deux projets de Charles de Wailly et de Clérisseau, les rejette, mais n'abandonne pas son idée.

En 1773, Catherine cherchait donc la réponse à ses projets auprès de l'Académie de Paris. Cinq ans après, dans une lettre à Grimm, elle lui demande de lui conseiller des architectes, précisément des Italiens et non pas des Français car, écrit-elle, il y a en Russie des Français « qui en savent trop » et qui construisent de mauvaises maisons « extérieurement et intérieurement »[1]. En 1779, arrivent en Russie deux architectes représentant la nouvelle école de Rome, une école d'architecture cosmopolite néoclassique, l'Anglais Charles Cameron et l'Italien Giacomo Quarenghi.

Cette évolution apparemment logique présente néanmoins une incohérence évidente, car au moment où Catherine demande à Grimm des Italiens, elle a déjà à son service un Italien, Rinaldi cité plus haut qu'un

1. *Русский архив* (Archives russes), 1903, 2, p. 188-199.

CATHERINE II & L'EUROPE, Paris, Institut d'études slaves, 1997, p. 35-44.

accident obligera à cesser ses activités et à repartir en Italie en 1784, soit onze ans après la lettre.

Cette incohérence n'est pas fortuite. Probablement, pour Catherine, les « Français » de sa lettre à Grimm désignent en fait l'école française ou ce qu'on appelait la « manière française » que Catherine rejette comme un passé révolu et à laquelle elle associe Rinaldi.

C'est donc cette « manière française » qui a été représentée jusque dans l'œuvre de Louis Réau — dont plusieurs ouvrages seront consacrés à l'art français à l'étranger — comme le « paradis » de l'Europe entière, c'est cette manière que Catherine abandonne après dix années de pouvoir.

La question que nous allons poser maintenant est la suivante. Jusqu'à quel point l'architecte français Vallin de la Mothe, qui passe seize ans (de 1759 à 1775) sur les rives de la Néva est-il un représentant de la « manière française », dans quel domaine et comment se manifeste-t-elle en Russie et enfin — la partie la plus hypothétique de notre question— quelles furent les raisons qui poussèrent Catherine à la rejeter.

Pour répondre à cette question, nous disposons d'une source évidente et qui ne fut pourtant jamais utilisée pour l'analyse des « bases françaises » de Vallin; il s'agit du *Cours d'architecture, ou traité de la Décoration, Distribution et construction des bâtiments; contenant les leçons données en 1750, et les années suivantes, par J. F. Blondel, architecte, dans son École des Arts* (Paris, 1771-1777). Jacques-François Blondel fut le cousin et le professeur de Vallin qui suivit précisément son enseignement jusqu'en 1750. Avec le *Cours* de Blondel on possède en quelque sorte le « dictionnaire » du « français » architectural de son époque, à l'aide duquel on peut tenter de retrouver le langage de Vallin, de comprendre jusqu'à quel point, en Russie, cet architecte continue à parler sa langue maternelle.

Tout d'abord, il faut constater que le modèle de l'architecture française est défini dans le *Cours* de Blondel comme un modèle produit par le centre qui se détermine par rapport à la périphérie. Dans ce modèle, l'expansion française est un élément structurant et non pas extérieur. Pour Blondel, son *Cours* est surtout utile « aux Écoles qui s'établissent dans nos Provinces... »[2]. C'est un modèle qui s'élabore comme un modèle de colonisation et d'éducation, de conversion à la mode de Paris. La justification de cette position se trouve, selon Blondel, dans le déroulement historique ininterrompu de l'architecture, dont les sommets ont été occupés progressivement par l'Égypte, la Grèce, l'Italie et enfin par la France qui a repris faveur sous François I[er] « et depuis avec encore plus d'avantage sous le règne des Bourbons »[3].

D'abord « la belle architecture » se fit connaître au centre. Plus tard : « De la Capitale de la France, le goût des beaux-arts s'est répandu dans les

2. Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou traité de la Décoration, Distribution et Construction des Bâtiments*.., Paris, Desaint, t. 1-6 (6 vol., in 8°) ; planches: t. I-IV (2 vol, in 4°) ; t. V-VI (in 8°, par Pierre Patte), 1771-1777, t. 1, p. XVII.
3. *Ibid.*, t. 1, p. 2.

principales villes de nos Provinces, au point que l'intérieur de ces villes semble avoir changé de face. »[4].

L'architecture moderne, pour Blondel, est l'architecture française ou, plus exactement parisienne. C'est pourquoi le développement de l'architecture, l'avenir de cet art découle de la promotion de l'architecture parisienne. L'émanation du centre s'effectue par l'érection en province de la statue du monarque qui, cœur de toute chose, y compris de l'architecture, s'entoure merveilleusement d'un univers architectural digne d'un objet aussi noble. L'architecture parisienne projette ses rayons vers les provinces, pour ensuite récupérer leur énergie au centre. Ainsi, grâce au rayonnement de Paris, la province se civilise, tout devient Paris et les routes ne mènent qu'à Paris.

De la même manière que dans les provinces françaises, l'architecture parisienne peut s'exporter à l'étranger : « Destinés pour la plupart à porter un jour dans les pays les plus éloignés, les modèles de nos productions, que leurs progrès attestent à ces Peuples que la nation Française ne le cède à aucune de celles qui se sont le plus signalées dans ce bel Art. »[5]. Cette fois le rôle que le monarque joue à l'intérieur du pays est rempli par l'image de la nation Française, incarnée dans le progrès de ses productions.

Avec l'ouvrage de Pierre Patte *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, paru en 1765, six ans après l'arrivée de Vallin de la Mothe à Saint-Pétersbourg, les idées de Blondel prennent un tour triomphant. Pour Patte, le rayonnement de l'architecture française se manifeste à travers l'œuvre de ses architectes à l'étranger:

> Parcourez la Russie, la Prusse, le Danemark, le Würtemberg, le Palatinat, la Bavière, l'Espagne, le Portugal et l'Italie, vous trouverez partout des architectes français qui occupent les premières places.

Et dans une note l'auteur ajoute :

> À Pétersbourg M. la Motte est le premier architecte ; à Berlin M. le Grai ; à Copenhague M. Jardin ; à Munich M. Cuvillies, etc.[6]

Curieusement, Pierre Patte commence la liste des pays par la Russie et la liste des architectes par Vallin de la Mothe : en quelque sorte, plus le pays qui reçoit la lumière de l'architecture française est éloigné, et plus la gloire de cette architecture, la force de cette lumière est puissante. Ainsi un architecte français à l'étranger n'est pas considéré comme un émigré malchanceux qui s'en va par suite de son échec dans son pays natal, mais comme un ambassadeur et même un missionnaire qui, formé à la meilleure école de son époque, va en semer les germes dans les pays les plus barbares.

D'après Blondel, si l'architecture française moderne est la première école mondiale, c'est grâce à sa fameuse distribution. L'Égypte eut la gloire de mettre au point la construction, la Grèce et Rome développèrent

4. *Ibid.*, t. 1, p. 112.
5. *Ibid.*, t. 1, p. 143.
6. Pierre Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*..., Paris, Desaint, 1765, p. 6-7.

la décoration, mais c'est la France qui produit la distribution. Pourtant, pour Blondel, la distribution à la française ne concerne pas que les intérieurs. Selon lui, un des points les plus forts de l'architecture moderne française est l'équilibre établi entre les « dedans » et les « dehors ». L'architecture comporte deux faces, tournées vers deux univers différents : l'extérieur et l'intérieur. Chacune d'entre elles demande une approche, un traitement, un style différent. Blondel écrit :

> Que nos jeunes Architectes évitent avec soin de suivre aveuglément les ornements d'une mode passagère. [...] N'avons-nous pas vu les ornements frivoles des dedans passer dans les dehors? Aujourd'hui par une inconséquence tout aussi condamnable, on applique le style grave des dehors, dans l'intérieur des appartements.[7]

L'idéal de Blondel est donc de réunir les façades des Perrault et des Mansart, c'est-à-dire la grande manière du XVIIe siècle ressuscité, et les intérieurs des ornemanistes du style rocaille et de joindre ainsi, tout à fait comme dans la théorie contemporaine de la peinture, le beau à l'agréable.

Il est particulièrement intéressant de noter que, tel qu'il est décrit, ce rapport entre l'intérieur et l'extérieur embrasse à cette époque un champ culturel beaucoup plus vaste que l'architecture. Le chevalier de Corberon, chargé d'affaires de France en Russie, raconte dans son *Journal intime* qu'en se préparant à aller en Russie en avril 1775 il rendit visite au peintre Jean-Baptiste Leprince qui lui parla de son voyage en Russie :

> Il y a, dit-il, de l'esprit, mais c'est un esprit factice, qui tient plus à l'art d'imitation qu'à une nature heureuse. Ce peuple, cette nation, je parle de la partie policée, a un talent heureux de souplesse qui lui fait adopter facilement et avec succès l'extérieur des autres. Cela tient sans doute à l'extrême prétention d'être plus policés que les autres peuples de l'Europe, car ils quittent, avec l'habit de représentation, les manières douces et engageantes qu'on leur voit prendre avec succès à la Cour, pour retourner à leur vie crapuleuse, leur vraie et première nature, dont ils rougissent néanmoins, car alors ils s'enferment chez eux et ne voient aucun étranger, craignant tous les témoins suspects.[8]

Pour un Français en Russie, la culture russe est défectueuse sur le plan du rapport entre l'extérieur et l'intérieur : si l'extérieur s'acculture à la manière des étrangers, l'intérieur reste de ce point de vue inculte. L'extérieur sans intérieur n'est qu'une fausse représentation, un masque et non pas un vrai visage, ou encore une sorte de maquillage qui trompe. L'apport de l'architecture française dévoile ainsi sa véritable prétention culturelle.

Sous le rapport de la distribution au sens large du terme, l'esprit de Vallin de la Mothe fut entièrement déterminé par Blondel. Ainsi, quand en 1767, il critique le projet de la salle du trône au Palais d'Hiver exécuté par Velten, il reprend les arguments de Blondel : « L'Antiquité, dit-il, ne doit pas faire la loi, mais il faut toujours chercher la meilleure solution. »[9]. Le

7. Jacques-François Blondel, *op. cit.*, t. 1, p. 136.
8. *Un diplomate français à la Cour de Catherine II. Journal intime du chevalier de Corberon*, t. 1-2, Paris, Plon, 1901, t. 1, p. 23.
9. Cit. d'après: A.F. Krašeninnikov, *Кокоринов и Делямот – первые зодчие эпохи классицизма в России* (автореф. канд. дисс.), Leningrad, 1964, p. 12.

style antiquisant ne convient pas toujours aux intérieurs, car il manque de légèreté et d'élégance. Si les façades de Vallin de la Mothe penchent plutôt vers les formes pures et classiques, dans ses intérieurs l'architecte reste attaché à la création du type rocaille.

Dans le même *Cours* de Blondel, l'organisation des « dedans » est entièrement soumise au principe de la fameuse distribution « proprement dite » qui découle de la notion de civilité. Cette notion est primordiale dans le système de l'architecture à la française. Pour Blondel l'architecture est née de l'esprit de la civilité :

> Nous venons de voir, en parlant de l'origine de l'Architecture, qu'aussitôt que les hommes eurent commencé à se rassembler, à jouir des douceurs de la société, ils eurent besoin de cet Art pour se procurer des demeures commodes et durables.[10]

Et il ajoute : « Sans l'Architecture, que serait devenue la société ? »[11]. La distribution à la française se fonde sur l'unité de trois catégories : nécessité, commodité, civilité. Sans la première et la deuxième, la troisième ne vaut rien. Or, c'est justement la troisième qui est le but de toute distribution. L'hygiène (la nécessité) et le confort (la commodité) doivent créer l'espace de la communication (la civilité).

Dans le domaine de la distribution intérieure, Vallin apparaît comme un fidèle élève de Blondel. On peut citer de superbes exemples de son œuvre de « distributeur », comme le plan des appartements de Catherine II et du grand-duc Paul au Palais d'Hiver à Saint-Pétersbourg (aménagements de 1763 et 1770) ; le plan du rez-de-chaussée de l'hôtel du comte Tchernychev à Saint-Pétersbourg (1762-1768) et le plan d'un « château moyen »[12]. Dans tous ces plans, l'espace intérieur est rempli de façon extrêmement dense. Vallin ne respecte que la symétrie la plus générale, ne laissant échapper aucune possibilité d'aménager des lieux de formes et de types différents. Il utilise une structure d'appartements à plusieurs pièces de dimensions moyennes, regroupées autour de la pièce favorite qui est le salon — lieu de « civilité » par excellence.

D'après le plan de l'hôtel Tchernychev, la vie privée doit se dérouler dans le palais autour du lieu de réception. Le groupe central (salon, salle à manger, salle de concert) est encadré symétriquement par le cabinet et le boudoir qui représentent symboliquement les génies masculin et féminin

10. Jacques-François Blondel, *op. cit.*, t. 1, p. 118.
11. *Ibid.*, t. 1, p. 125.
12. Ce dernier plan fait partie de la collection de dessins de Vallin de la Mothe dans les archives d'Angoulême. Cette collection a été découverte par Boris Lossky qui m'a communiqué les copies de ces documents et à qui j'exprime ma profonde reconnaissance pour son aide précieuse. Voir Boris Lossky, « l'Œuvre de l'architecte Jean-Baptiste Vallin de la Mothe à travers les collections de la S.A.H.C. », in *Société archéologique et historique de la Charente. Bulletins et mémoires, 1988*, Angoulême, 1989, p. 257-271 ; Boris Lossky, « Dessins et manuscrits de J.-B. Michel Vallin de la Mothe (1729-1800) dans les collections françaises », in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1988, Paris, 1989, p. 119-129 ; Boris Lossky, « En attendant la première monographie de Jean-Baptiste-Michel Vallin de la Mothe (1729-1800) », in *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1988, p. 293-304.

de la maison. L'esprit de ces deux lieux se trouve, d'une part, à la frontière de la représentation, et, d'autre part, du privé proprement dit. Ainsi Blondel souligne à plusieurs reprises le rôle particulier du cabinet dans la partie de la maison destinée à des réceptions : « Ce cabinet, alors, est particulièrement destiné, les jours des galas, à retirer les convives, et à les garantir du tumulte d'une compagnie nombreuse; ou, au contraire, on s'y amuse à des jeux qui, devenant bruyants, troubleraient le plus grand nombre des personnes qui composent la société. »[13]. De même que le cabinet, le boudoir, ce « séjour de volupté » est une des pièces les plus caractéristiques de la distribution française au XVIIIe siècle, que Pérouse de Montclos associe à la manière française[14].

De la même façon, le centre du « Château moyen » est occupé par le salon précédé de l'antichambre et flanqué de la salle à manger, avec son buffet, et du cabinet d'assemblée. Sur les côtés se trouvent le cabinet d'études pour les enfants et le boudoir. Le lieu de cérémonie mondaine est encadré ici par la présence de la femme et de l'enfant, dont le rôle devient particulièrement important au début du XVIIIe siècle en France.

La distribution des pièces aménagées pour Catherine II au palais d'Hiver se distingue surtout par leurs dimensions. Par ailleurs, tout y est comme dans les hôtels particuliers. On trouve au milieu un grand salon, encadré par la salle à manger et la salle d'audience, ainsi que par plusieurs chambres, des cabinets et une bibliothèque. N'oublions pas qu'au palais d'Hiver, Vallin de la Mothe travailla (en 1763 et en 1770) dans un cadre architectural déjà existant, exécuté par Rastrelli dans le style baroque. En réaménageant les pièces, Vallin ne se contente pas d'en changer la décoration et donc le style, ou de donner aux pièces qui existaient déjà un revêtement différent. Pour lui, l'intérieur doit être avant tout correctement distribué. Jacob Stählin raconta qu'il visita un jour l'architecte au chantier et vit qu'il faisait démolir les murs et en construire d'autres. À sa question (« Que fait-il de bien ? »), Vallin de la Mothe répondit : « Je jette les murailles par les fenêtres. »[15]. Mais s'il commence par l'emplacement des murs, Vallin de la Mothe termine par les moindres détails d'ameublement et en fournit des esquisses aux maîtres menuisiers et bronziers. L'intérieur est conçu comme un ensemble, où chaque élément correspond aux autres et où aucun détail ne contredit le reste. Toutes les parties du décor intérieur développent le même thème stylistique qui, par son universalité, prend l'allure d'un style de vie. Ce style est imposé par l'architecte et se dissimule sous le masque du savoir professionnel. De la même manière, il construit pour l'impératrice le petit pavillon de l'Ermitage, à côté du Palais d'Hiver, avec un salon au milieu et deux cabinets, le salon s'ouvrant sur un jardin suspendu. Ce lieu, destiné à la réception privée, où l'impératrice

13. Jacques-François Blondel, *op. cit.*, t. 4, p. 189.
14. Jean-Marie Pérouse de Montclos, *l'Architecture à la française, XVIe-XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Picard, 1982, p. 60.
15. *Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России*, t. 1-2, M., 1990, t. 1, p. 207. Il est intéressant d'observer qu'en évoquant Vallin de la Mothe Stählin juge qu'il « raisonne et dessine fort convenablemant, surtout les plans. » (*ibid.*, p. 207).

apparaît comme une maîtresse de maison, deviendra le prototype des demeures particulières de Pétersbourg.

Dans la collection des dessins de Vallin de la Mothe à Angoulême, les projets de décoration intérieure sont présentés en abondance. Ce sont des variantes de portes, de nombreux miroirs et cheminées, des consoles et des vases, des plafonds et des parquets, des écrans et des trumeaux. Dans les motifs des ornementations, on remarque les fortes survivances du style Louis XV. Les ornements sont légers et subtils ; leur présence est discrète. D'habitude ce n'est qu'un encadrement délicat d'un champ intérieur qui reste vide. L'élément préféré de Vallin est sans doute le trumeau, espace d'un mur entre deux fenêtres ou glace qui occupe cet espace (le mot *trjumo* est un des mots français qui entre dans la langue russe au XVIIIe siècle avec la même signification). La forme de cet élément représente l'idée d'un « vide » encadré, de toute une variété de possibilités qui sont acceptées grâce au fait qu'elles sont encadrées. Les miroirs encadrés reflètent les scènes de la vie qui se déroule dans les intérieurs en les transformant en artifices, sorte de tableaux vivants. Ainsi les intérieurs de Vallin apparaissent comme un encadrement de la vie intérieure, qui, par ce truchement, obtient droit de cité.

Vallin de la Mothe réalisa d'autre part des bâtiments publics, tels que l'Académie des Beaux-Arts, les Galeries marchandes, les quais, les quartiers des entrepôts de la Nouvelle Hollande — autant de projets qui peuvent être qualifiés comme des réalisations des rêves de l'architecture française. Pour comprendre les sources typologiques de Vallin dans ces « grandes » constructions, il nous sera encore utile de nous adresser aux écrits de Blondel et précisément aux chapitres de son cours d'architecture qui évoquent les différents types de bâtiments. À propos des Académies, Blondel écrit :

> Les Académies, chez nous, sont de grandes salles, contenues pour la plupart dans les Palais de nos Rois ; chez les anciens ce lieu s'appeloit Licée, nom donné à la fameuse Ecole où Aristote enseignoit, en se promenant, la Philosophie à Athênes, ce qui fut cause que ceux de la secte furent nommés Péripatéticiens, mot formé d'un verbe grec qui signifie marcher tout au tour. Nous rapportons cette étymologie, parce qu'elle désigne, en quelque sorte, que ce lieu étoit composé de portiques où l'on marchoit à couvert, & de jardins en quinconces, où l'on se promenoit dans la belle saison. C'est d'après cet exemple des anciens, source où nous devons puiser le genre des bâtiments qui ont pris naissance chez ces peuples savants, que nous devons donner aux nôtres un caractère qui se rapproche de leur origines ; par là ils s'annonceront pour ce qu'ils doivent être ; autrement ils portent tous la même empreinte & n'offrent plus cette variété, qui seule indique l'intelligence de l'Artiste véritablement instruit.[16]

Pour rétablir le vrai « genre » de bâtiment qui correspond à l'Académie, Blondel se livre donc à une sorte de recherche « étymologique ». Le type de construction ne découle pas pour lui de l'analyse des plans anciens, ou des vestiges des monuments antiques, mais des mots, c'est-à-dire de l'esprit de chaque bâtiment tel qu'il demeure dans la mémoire des mots.

16. Jacques-François Blondel, *op. cit.*, t. 1, p. 396-397.

Dans cet idéal s'exprime la vraie intelligence de l'architecture. C'est par ces moyens que l'architecte peut éviter la monotonie de ses constructions.

Pourtant l'idéal de l'architecture est confronté à l'Idéal tout court, le bien de l'architecte au bien de la nation qui lui est supérieur, l'esprit du monument à l'honneur qui lui est attribué. Sous la pression de cette contradiction, dans la suite du passage qu'il consacre à l'Académie, Blondel utilise une longue figure narrative conditionnelle :

> L'honneur que nos Académies reçoivent dans cette Capitale, d'avoir le lieu de leurs assemblées & l'école de leurs dissiples dans l'un des Palais de Sa Majesté, sembleroit devoir nous dispenser de proposer ici le projet d'un monument de cette espèce; mais la nécessité dans laquelle nous nous sommes souvent trouvés de porter la plupart de nos élèves aux grands objets de l'Art, nous a engagés quelquefois à leur proposer de s'exercer à la composition d'un monument sous le titre de Temple des Beaux Arts, & de comprendre dans ce projet, non-seulement toutes nos Académies en particulier, mais au centre une grande pièce qui les rassemblât toutes à des jours destinés à cet effet.[17]

Dans la réalité des choses, le Palais honore et absorbe l'Académie qui ne nécessite pas de bâtiment séparé. Mais Blondel évoque une autre nécessité, celle de la perfection de son enseignement, qui lui permet malgré tout de proposer à ses élèves le sujet en question. Ainsi, de pratique qu'il était, ce sujet devient théorique ; l'idéal de l'architecte se réfugie dans l'exercice et dans le domaine purement professionnel, car c'est là que résident désormais les « grand objets de l'Art ».

On trouve ainsi chez Blondel une combinaison paradoxale entre, d'une part, une claire vision de la réalité qui ne laisse aucune place aux rêves architecturaux et, d'autre part, une vision non moins claire d'une autre réalité, celle de la création, qui ne peut exister sans se donner de « grands objets ». Ainsi pourrait-on expliquer le fait que l'école de ce « réaliste » et propagandiste de l'architecture française traditionnelle ait formé plusieurs architectes français néoclassiques, dont certains furent hautement fantasques, comme Boullée, Ledoux, De Wailly, Gondouin, Neufforge, Legrand, Molinos, Brongniart, Mique, Raymond, Huvé. D'autre part, ces « grands objets » pouvaient aussi se réfugier à l'étranger : « beaucoup d'élèves de Blondel, comme François Cuvillies, Karl von Gontard, le chevalier de Marolles, Caspar-Frédéric Harsdorff, Louis-Jean Desprez et William Chambers, souvent premiers architectes royaux, portèrent les leçons de Blondel jusqu'en Allemagne, au Danemark, en Suède et en Angleterre. »[18].

Une fois débarrassé de toute considération pratique, Blondel se donne la liberté de l'imagination. Perçue en tant qu'exercice professionnel et transformée en Temple des Beaux-Arts, l'Académie doit ensuite accueillir de grandes galeries pour la Bibliothèque du roi, le Cabinet de ses médailles, les collections d'histoire naturelle, des antiquités, de physique,

17. *Ibid.*, p. 397.
18. Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée, 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969, p. 46.

de mécanique ; des salles consacrées à la marine, à la fortification et « d'autres objets de curiosité & d'utilité »[19]. Dans son imagination affranchie de toute contrainte, Blondel réunit ainsi l'Académie aux musées artistique, historique et polytechnique. Après avoir promis à ses élèves et aux amateurs des plans d'une telle Académie, Blondel décrit un endroit dans lequel un tel bâtiment pourrait être placé :

> ... il convient qu'un pareil monument soit situé dans un lieu vaste, aéré, entouré de galleries de communication, à rez-de-chaussée, & que différentes entrées conduisent commodément à ces diverses destinations & à des promenades traitées dans le genre simple mais noble; qu'il seroit bon aussi de faire prééminer le principal bâtiment sur les autres, soit en l'élevant sur des terrasses, soit en profitant avec Art d'un terrain montueux, afin que sa principale disposition annonce sa prééminence sur toutes les dépendances.[20]

Blondel eut un jour l'occasion de déployer son idéal d'Académie, tel qu'il l'avait développé auparavant dans le domaine de l'exercice professionnel. En 1758, il conçut, sur la commande de l'impératrice de Russie Élisabeth, le projet du corps de bâtiment de l'Académie des Beaux-Arts qui devait être fondée en 1757 en annexe de l'université de Moscou[21]. Ce projet ne fut pas réalisé ; l'Académie des Beaux-Arts russe sera construite plus tard, à Saint-Pétersbourg, par l'élève de Blondel, Vallin de la Mothe.

Dans son projet de l'Académie de Moscou, Blondel semble ignorer ses propres conseils sur les recherches étymologiques. Appliquée à Moscou, sa démarche artistique est en quelque sorte opposée à ce que lui-même enseignait à ses élèves à Paris. Si à l'intérieur, au centre de sa propre culture et du point de vue théorique, il se permet des propos d'« avant-garde », pour la périphérie culturelle il s'engage à représenter avant tout la grande manière française, même si elle est déjà devenue anachronique à l'intérieur du pays. L'exemple le plus proche de cette architecture de Blondel est l'École militaire de Gabriel. Comme dans l'œuvre de Gabriel, les toits de l'Académie des Beaux-Arts pour Moscou sont ceux qu'utilisaient Le Mercier au Louvre et Mansart à Maisons et qu'on ne construisait pratiquement plus en France. Ces toits servent de signe de l'architecture à la française, entretenue et restaurée. Pour Blondel, cette manière est, sans doute, la Grande Manière dont la prééminence est démontrée par un siècle d'existence dans le pays qui se trouve au sommet de la pyramide des arts. Dans un monde barbare, il convient d'apporter la grande architecture française royale créée par Perrault, Mansart, Gabriel, car son rôle est avant tout civilisateur.

On peut dire que le projet réalisé de Vallin est lui aussi une sorte de modèle de l'architecture française, un abrégé du classicisme français du XVIIe et du XVIIIe siècle. Mais si Blondel s'attachait aux traits historiques, caractéristiques, aisément reconnaissables de l'architecture française, Vallin procède à une synthèse de cette tradition. Ainsi, la façade de l'Académie fait penser à la colonnade du Louvre de Perrault, tandis que le bâti-

19. Jacques-François Blondel, *op. cit.*, t. 1, p. 397.
20. *Ibid.*, p. 398.
21. Actuellement au musée de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg.

ment central rappelle les basiliques classiques du XVIIe siècle, comme l'église des Invalides, du Val de Grâce ou de la Sorbonne. En même temps, le style du bâtiment est proche de la manière de Gabriel, par exemple des deux bâtiments de la place Louis XV. C'est un peu comme si Vallin réunissait les deux corps symétriques de Gabriel par une partie centrale prenant la place de la rue Royale et reprenant les formes du portique de l'église des Invalides. Dans le projet de Vallin, ce portique est surmonté d'une coupole qui couvre la salle des conférences. Mais cette salle, tout comme chez Blondel, est située de telle façon et est dotée de formes telles qu'elle fait penser à une chapelle. Au XVIIIe siècle, cette coupole était couronnée d'une statue de Minerve, déesse habituellement associée à l'impératrice Catherine II. C'est ainsi que Vallin réalisa dans les faits l'idée de Blondel et bâtit l'Académie comme un véritable « Temple des Beaux-Arts » qui honore en même temps la monarque dans son rôle de mécène.

Dans sa description des types de bâtiments, Blondel oppose les besoins ou les possibilités réelles de la construction parisienne à l'idéal de l'architecture qui se fonde sur la démarche étymologique. L'idéal ne pouvant être réalisé « ici et maintenant », il se réfugie soit dans le domaine théorique, professionnel ou expérimental, soit dans un « ailleurs » ou un « futur ». Et si un autre élève de Blondel, Boullée, projette cet idéal dans le futur, son contemporain Vallin de la Mothe le transporte ailleurs, hors de la culture parisienne déjà trop dense pour laisser entrer « des grands objets d'art ». Mais à l'opposé des projets « futuristes » ces objets d'art transportés « ailleurs », reçoivent pour ainsi dire une marque obligatoire de la Grande Manière Française.

Résumons-nous. On voit très bien que Vallin de la Mothe est arrivé en Russie avec des idées toutes faites sur le rôle de l'architecte français. D'une part, il possède le savoir suprême de l'architecture comme véhicule de la civilité, qu'il n'a qu'à semer à l'étranger à des fins de civilisation ou de colonisation culturelle. D'autre part c'est dans les provinces « vides » qu'un architecte venant d'un vieux pays déjà densément rempli de productions culturelles peut réaliser les grands objets d'art, sous la forme de la « grande manière » française. Dans les deux cas, l'architecte français émigre en tant que porteur du langage national et détenteur de la vérité. C'est lui qui sait (qui « en sait même trop », dit Catherine), c'est lui qui ordonne.

Or il y avait en Russie une autre personne qui avait les mêmes prétentions à savoir et à ordonner. Catherine II ne veut pas se soumettre à la volonté architecturale — même si cette soumission n'est pas explicite ; surtout elle ne veut pas — osons formuler cette hypothèse — se retrouver dans la position d'une élève barbare qui reçoit l'enseignement d'une culture dominatrice. Ce qu'elle cherche — et trouve — contre la manière française nationale, supérieure et achevée, en quelque sorte impériale, c'est une manière cosmopolite, permettant à chacun — en l'occurrence au monarque de cette prétendue province — de se sentir au centre de la recherche ; une manière qui s'adresse aux sources, et par là même annule le progrès antérieur, qui permette enfin à ceux qui arrivent les derniers de devenir les premiers.

Université de Paris-Sorbonne.